

法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

「新興芸術派」の構造：昭和初年の一側面

著者	駒尺 喜美
雑誌名	日本文学誌要
巻	17
ページ	46-52
発行年	1967-03-23
URL	http://hdl.handle.net/10114/00019182

「新興芸術派」の構造

——昭和初年の一側面——

駒 尺 喜 美

※

「一体厳密な意味で新興芸術派とはプロレタリア文学抬頭以後に現れた非プロレタリア的芸術の諸系譜を総称する」(『近代生活』昭和5年4月号、「既成芸術派検討座談会」より)。

新興芸術派の中心人物、竜胆寺雄のこの発言によってもうかがえるように、新興芸術派の成立要因は、内在的なものよりも主として外在的なものであった。プロレタリア文学という強力な勢力の抬頭に対抗して、芸術プロパーの立場を守ろうとする、守勢の場からなされた大同団結というべきであった。

思潮史上の系譜からいえば、新感覺派の流れの上に立つ人々から、自然主義——私小説系の人に至るまでが含まれているのである。反プロレタリア文学、非プロレタリア文学の立場に立つ人々はすべて吸収されていた。昭和五年四月十三日に行なわれた「新興芸術派倶楽部」の第一回總會出席者の顔ぶれをみると、竜胆寺雄、久野豊彦、吉行エイスケ、中村正常、舟橋聖一、雅川湜、井伏鱒二、阿部知二、小林秀雄、堀辰雄、深田久弥、嘉村礒多等と並んでいて、一見しただけでも、彼等がとうてい一致した主張をもつ強力な

思潮となり得ないことはあきらかである。強力な思潮どころか、一派を組むこと自体が無理なのであって、事実、彼等の結集はたちまちにして分散していったのである。

このように実態としては薄手なものであったにもかかわらず、新興芸術派は、一時期ではあったが一世を風靡し得たのであって、それにはそれだけの理由があったと思われる。もちろん、商業ジャーナリズムの利用が大きく作用したことは計算に入れなければならぬが、そのこと自体をも含めて、当時の消費文化一般の急速な発展という時代的背景を、この流派のバックにおいてみなければならぬ。新興芸術派とは、この時代背景を最も端的に反映した思潮であって、かれらの中心課題は消費文明——従って都会——をえがくことにおかれていた。

消費文明の発展は、人間を精神的な生活よりも物質的な生活に追い込み、独占資本主義のえじきと化してゆくが、その反面、生活の合理化、文明の大衆享受をすすめる面も持つものであった。風俗上のモダニズムが一般的にいつて、人間を階級や家族制度から根本的に解放することのできないのはいうまでもないが、モダンな風俗や男女

関係は、いわゆる淳風美俗、既成の倫理観をなくずしに破壊する力となり得たのであって、その点では既存秩序への一つの反抗面をもっていたのである。新興芸術派が、その中心にウルバニズム、モダニズムをおいていたことは、社会や人間の現象面のみを扱う点において、文学流派としては根本的な弱点であったが、しかしそこには、そのもつ限りでの時代センスと反逆の姿勢があったのであって、この点で当時の青年層にアピールし得たのであった。

新興芸術派が、文芸思潮史上しめるべき位置を、以上のように一応おさえておいた上で、この派のもつ構造上の特徴を考えてみたい。

一

まず、新興芸術派の代表論文と目されている雅川滉の「芸術派宣言」(昭5・4 新潮)をみてみよう。

冒頭にこの論文の発想次第がのべられているが、それによると、芸術派はプロレタリア派から「反動」「自己陶醉」という名札をはりつけられ圧迫されている、従ってマルクス・エンゲルスが、しいたげられ圧迫された労働者のために「共産党宣言」を書いたように、われわれもまた「芸術派宣言」を書く、というのである。このことから当然分ることは、芸術を階級闘争の支配下に隷属させることから守り、芸術独自の城を築くことが最大唯一の使命とされていることである。従って、新芸術派の目標としては「芸術に対する正しい認識」「芸術の進歩に向って闘う」という、当然過ぎるような二項目が掲げられているのだが、ここで、実は、深く対決されるべきはずであった「芸術に対する正しい認識」への努力が正当になされぬままに、安易に文学を「表現」と「美」に還元してしまっている。そのいうところは、「現実の切実」と「芸術の切実」とはちがうので

あって、芸術とは「反映の切実」が要求されるものである。反映の切実とは、表現形式上の努力に専らかかっている。そこで、芸術の進歩とは新しき角度による新しき美の発見にあるというのである。「現実の切実」としては、マルクス主義、階級闘争を必ずしも否定しているのではなかった——というよりはその反対理由がみつからなかったというべきか——が、それだけに、一層文学の価値を、内容から切りはなした美的、表現的価値の方に押し込めざるを得なかったのであって、そのことは、「全プロレタリアートの諸子が、我々の手からこの遺産を引き継ぐまで、断じて政治的魔手に任せてはならないのだ。」の結語の物語るところである。

この論文は、芸術派の理論としても、新感覚派——形式主義論争を通過した時点のものであってみれば、すぐれたものとはいえない。が、しかし、プロレタリア文学との対抗にせまられて、芸術の規定として新しい見解を二つ出していることに注目しておきたい。その一つは、プロレタリア文学のステロタイプ化に対して「二個の同一の作品を創造すべきでないことは、芸術の芸術たる特質なのだ。」として、文学を一回性のものと規定したこと。その二つは、芸術は知識階級の上に基礎をおくとしたこと。「マルクス主義文学者諸君は、余剰価値の上に立つ悉ゆる所産についてお嫌ひのやうである。しかし芸術は、諸君も云はるゝ通り、社会の上部構造である限り、如何なる時代にも余剰の上に立つてゐるものだ。プロレタリア社会の出現、インテリゲンツィアの没落に結果すると云ふ見方は皮相の見解だ。我々の観る所では、プロレタリアートが、インテリゲンツィアに向って昇騰することなのだ。」「要はそれが芸術の分野を守る限り、ブルジョア文学の遺産の上にプロレタリア文学は打立てられるのであり、従って、それは今日のマルクス主義文学の如く、政治運

動と芸術運動とを取違へはしないと云はねばならぬのである。」というのである。一は非常に不充分ではあったが、その限りでは全く正しい規定であった。何故ならば、文学（芸術）とは生命的反映であり、その生命的特質を一举にして担うもの、つまり生命の全的特質である一回性——例えば恋愛という人類普遍の行為、いや同一人においてさえ繰り返し返され得る行為も、まさにその恋愛はその生体にとって、はじめてにして終りの一回きりのものであるが、この生体経験の一回性——をそのまま反映するものであると私は思うからである。二は、必ずしも正しくないにしても、少くとも、労働神聖視や、大衆追随主義、インテリゲンチヤの過剰劣等感に対する警告としては、きくべきものであったと思う。文学が知識階級の上に基礎をおくという考えを、永遠普遍のものとして考えないにしても、少なくとも現状においては肯定されるべきものとして、その上で文学論を立てたのは、阿部知二も伊藤整もそうであった。

二

ところで、新興芸術派は、ひとりプロレタリア文学に対立していたのみではなく、旧芸術派に対しても対立していたことは見落すことができない。「芸術派宣言」にもそれははっきり出ていたし、新興芸術倶楽部の運動目標としても「新興芸術派の立場からのプロレタリア文学の検討」「新興芸術派の立場からの旧芸術派の検討」と、二つが並び掲げられているのである。

この既成芸術派への批判は、プロレタリア文学の抬頭のもとに、もろくも崩れ去るような旧芸術派を批判しなければならぬ、ということでもあったが、その多くは、彼らの社会認識の上に立って、旧芸術派を批判していたとみるべきであろう。彼らは、一つのイデ

オロギーや政治目的のもとに文学を隷属させることに反対したが、文学を社会と切り離れたものとはしていなかった。むしろ、これまでの文学が、個人生活における人生観や心境を描いてきたことに対して、これからの文学は、社会現実に対して敏感に反応すべきだ、というのが彼らの主張であった。マルクス主義文学も新興芸術派も共に現社会の急速な発展につれて経済組織や社会生活に興味が向けられてきたことの反映だ、とするのが竜胆寺（昭5・6 新潮「新興芸術派批判会での発言」）であったし、更に久野豊彦に至っては、マルクス主義のイデオロギーが、も早、非現実的なものになりつつあるという理由で、つまり、マルクス主義をその社会性の故にでなく、すでに社会性を失っているとの理由によって否定しているのであった（昭5・5 新潮「芸術派は何故に擡頭したか」）。また雅川は、新興芸術派とは、旧文学の感傷主義、啓蒙主義、人生修養主義に反抗するものと規定して、旧芸術を否定し、マルクス主義文学も結局はそれらの古い人生派的文学精神を社会運動のプロパガンダに転用しただけだとして、プロ文と人生派とをつなげて共にしりぞけ、そうした感傷主義と訣別して、機械の速度的発展にふさわしい表現をもつべきだとしている（昭5・6 新潮「芸術派への攻撃に逆襲する」）。

竜胆寺、久野は旧芸術派に対立するものとして新興芸術派とプロレタリア派とを同系としてあつかい、雅川は、旧芸術派とプロレタリア派とを同系としてあつかっている。違いはあるが、いずれも新興芸術派が新しい社会状況にマッチすべきものでなければならぬという点で一致しているのである。

そして、その彼らの一致は、機械文明下の現社会にあっては、トータルなイデオロギーや人生観ではとうてい人間も社会もとらえ得

ぬということなのであった。この点でもっとも理論的にのべているのは阿部知二である。

阿部によると、これまでの芸術は「人間中心の連続性、満足性の思想」を表白し、一人間感情の追求による無限感——を得ようとして、「リアリズム、ナチュラリズムがあった、が今やこの思想と芸術はゆきつくし、機械芸術の時代に至った」(昭5・7 新潮「文学の変革期に於て」、とされる。従ってこれまでのような、一種のヒューマニズム、人生、生活に直接結びついたものでなく、表現技術の上で、新しいかわった美を生まねばならぬ(昭5・6 新潮「新興芸術が批判会」という。雅川、竜胆寺等にしる、阿部にしる、久野にしる落ち合う先は、技術的な新しさ、表現の新しさという技術革命(革新)になるわけである。つまり、論理的には社会と遊離してはならぬというところから発想されるが、結果的には表現技術に自己限定されているのである。

そこで、もっとも彼らの描くべき対象として注目されるものは、「現象」ということになる。本質・必然よりも現象・偶然をということである。つまり、本質・必然、というような一本にまとめた物指では、現在の複雑なメカニズムの中にある人間を計ることができない、むしろ、それぞれの現象を正確にとらえることこそが現代の実状には必要だというのである。結局のところ、近代生活、都会生活——震災後、急速に欧米的文明化されたところの——の現象、風俗を新しい感覚、感受性によってきりとり、新しい表現でえがこうというのであった。

三

新興芸術派の特徴として当時の人たちが大体一致して掲げている

のは、①エロチシズム、②モダニズム、③ナンセンス(昭5・6 新潮「新興芸術派批判会」)に出席した竜胆寺、雅川、阿部、久野らの間で一致した見解)である。が、①のエロチシズムは、厳密にいえばその特徴ということはできないであらう。何故なら、エロチシズムは他流派にもあり、むしろ、この派としてはエロチシズムもバラバラのエロチシズムといわなければならぬ。トータルな社会のイメージや人間のイメージを拒否して、現象を現象として偶然的即興的にえがこうとしているのであってみれば、エロチシズムも、それそのものとして成熟することも堕落することもあり得ないのであって、風俗的断片以上の意味をもち得ないのである。要するにエロチシズムにしるその他のものにしる、②③が共働して始めて新興芸術派らしいものとなるのであって、そうしてみればこの派の特徴は②③にあるといわなければならない。

②のモダニズムとは、この場合、機械文明に即した素材や対象物であり、それにとまなう、表現技術のことを専らさしているのである。テムポ、リズム等スピード感のある文句や、カナ文字、ヨコ文字使用等によるインターナショナルな感覚的表現。この点で新感覚派の流れを汲んでいる。新感覚派において、感覚は、享樂的趣味的なものから救い出され、感覚とは人間が物に対して働きかける生命的飛躍と考えられた。そしてそれが認識の前提として——より新しいより深い認識への通路として尊重されていたのであった。新興芸術派も大本においてはそうであったが、結果的にいえば、むしろ後退したというべきで、表現を表現すること、才気でもって表現を飾ること、そのことが目標とされたのである。

「沿線の小駅は石のやうに黙殺された。」

(頭ならびに腹——横光利一)

「場末のスリッパを穿いた狭隘な街、人々は踵の無い女靴のなかに棲んでいる。」（華やかな新宿について——吉行エイスケ）

引用されることによって有名になったこの二つの文を並べてみてもそのことは分るであろう。

③のナンセンスについては、これこそが新興芸術派の一番の特徴だとする説がある（昭5・5 新潮「マルクス主義文学以上のもの」麻生義）。ナンセンス文学の中村正常、井伏鱒二等は傍流あつかいされている面もあるが、しかし、新興芸術派の理論をおしつめれば、論理的にいった確かにナンセンス文学こそがもつともこの派のティピカルなものといえるのである。つまり、反イデオロギー・反観念の線からいっても、人間をトータルなイメージからでなく各現象に分解しようとする線からいっても、その尖端は「ナンセンス」という所にゆきつくのである。彼らが排斥した人生派的な文学精神とは対極にあるのがナンセンス文学であって、そこでは気の利いた言語がちりばめられ、単なる語呂合せのようなものによって物語（物語ともいえぬようなものだが）が展開されてゆく。人生も風俗も、すべてしやれのめされる対象物に過ぎないものとなっている。（井伏の場合は、反イデオロギー、反概念化の線から庶民的現象に専ら下りてゆくこととなり、そのことによって、庶民生活そのものもつユーモアとペーソスの中から庶民的リアリティをつかみ得ることとなったのであって、実はナンセンス文学としては失格といふべきなのである。）

ともあれ、新興芸術派が、表現技術に専らたてこもり、その表現すべきものにトータルなイメージを拒む限りにおいて、ナンセンス文学と等質の体質であったことはいなめない。

四

ところで、このようにのとてくると、新興芸術派とは全くとりえなしのようにきこえるが——事実、技術革命のみを云々してみても、文学においては方法論なしにそれは達成され得ないし、方法論とは正しくは、語るべき人生像や人間像なしには出てこない（それが分裂した自我というイメージであるにしろ）のであるから、文学論としてはとりえなしといえると思うのだが——時代意識の反映として考えるとき、それなりの存在理由はあったのである。

機械文明、マス・プロ、マス・コミ状況の中にまき込まれた自己を発見して、自我の分裂、崩壊意識を持った時、作家は不安や危機感をえがいたり或はそうした分裂状況そのものを描こうと意図するが、まだその時点では、そうしたこと自体がトータルな人格の逆証明であった。ところがこうした状況が進むに従って、自由（無計画）経済社会にあつては、人間が機械や時間や生活、仕事をコントロールするのでなく、機械の側が、時間の側が、仕事の側が人間をコントロールするところにおいてこまれてしまう。こうした社会のメカニズムに組みこまれてしまった時、人は次々にめまぐるしくおこつてくる現象に、バラバラに対処することによって時間を過すこととなつてしまう。トータルな人生観や人間観は、こうしたところでは必要でなく、むしろ邪魔である。まさにこうした状況の下に出てきた芸術派であるところの新興芸術派としては、「現象」を表現するだけの技術革命を云々するより他なかったのは当然であつたともいえるのである。

ところで、このトータルな人間観、人生観をもたないということ、文学方法論からいって後退ではあつたが、封建性の重層してい

る日本の社会状況にあっては、一面の進歩性を持ち得たのである。

「つまり、プロレタリア文学が、イデオログの転換と階級の破壊とを目ざしてゐる様に、モダニズムの文学は、固定された生活の伝統を破壊して、そこへ陽の目を入れ、新しい生活の真理をそこから探し出そうとする、前駆的な意義を持つてゐるんです。

ニウロピアニズムやアメリカニズムは、生活形式を固定させた民族的伝統を破壊して、これをインタナショナル的にしようと云ふ意図であり、ナンセンスは内容偏重主義からの芸術の解放であり、エロティシズムは性生活の朗らかな開放で、——とかう云った、時代の必然的要求から出發したものなんです。」（『新潮』昭和5年3月、佐藤春夫氏と僕）

竜胆寺のいうようにこうした面も確かにあったといえる。もっとも「新しい生活の真理」がそこからさぐれるとは思わないが、彼らのなかにはこうした意図があったのであり、ある程度それは作品にもみられるのである。始めにのべたように彼らはいろいろな立場からの集りであつたので、それだけに作品面においては、多種多様な広がりを見せて、それぞれ小品ながら面白いものをみせてくれている。

そのいくつかを紹介してみよう。

竜胆寺は「アパートの女たちと僕と」（『改造』昭和3年11月）、「眼には眼を」（『近代生活』昭和5年3月）等、モダンなタッチで軽快に都会風俗を描くと同時に、『放浪時代』（『改造』昭和3年4月）『魔子』（『改造』昭和6年9月）等、技法としてはむしろクラシックな素直な文体をとりながら、旧い家父長制、家族関係から解放されたまるきり新しい男女関係をえがいている。

久野豊彦の『ボール紙の皇帝万歳』は、歯切れのいい文体で、次

々とイメージが飛躍的に展開され、新時代のめまぐるしい流行、風規、思想、イズムのオン・パレードとなっている。社会状況・思想状況が、本質的に把握されているわけではないが、皇帝と革命の間をうろちる右往左往している思想や人間が、いわば色彩ガラスの破片をよせ集めた一種ステンドグラスのような面白さで表現されている。

浅原六朗の「混血児ジョオヂ」は、何人かの女に同時に愛情をもつ博愛主義（？）の混血児ジョオヂを設定することによって、新奇なモラルや社会正義観に一種のリアリテイを与えている。

阿部知二の「日独対抗競技」は、表面しとやかで、高雅な貴夫人である法学博士夫人を主人公として、彼女がドイツの青年運動選手のみごとな肉体に魅惑される有様を、リズムカルで飛躍のある文体によって表現されている。心理を心理としてえがかず、感覚的対象物によってひきおこされる人間感覚の動き、動作そのものとしてえがいている。「白い士官」に於いては、一軍人が、自分自身、国家組織のカイライであり手足であることを自覚しつつ、個人的な知識欲、達成欲の満足の中にしか生きがいが見出せず、結局は、忠実な士官としての任務を果すしか致し方のないありさまをかいている。が、それは悲劇でも喜劇でもなく、また現実の機構に眼がとどくというのでもなく終っているものであって、そこにこの当時阿部の主張していた現象表現に自己限定している姿がみられる。

自然主義——私小説系統の嘉村礒多は、新興芸術派の新風とはおよそかけ離れたようにみえる。しかし「業苦」にしろ「崖の下」にしろ、そこには、何らの信ずべきものをも失い、自己の真実さえもなく、日々がただひたすら業苦のような生活におち込んでしまった自分の姿がさらけ出されているだけなのであって、もはや、かくも

崩壊してしまった自我の骨を拾うことにしか救いのない状態がえがかれていたのであってみれば、この点で、拡散してしまった人間現実を、現象の片々を拾いあつめることによって表現しようとしたモダニズムの連中と共通していたといえるのである。唯、その自我の骨の拾い方が、伝統的即物的リアリズムの方法と、現象的断片を即物的にでなく、刺戟の強いものの象徴的なものと飛躍的につなぎ合せる方法とではその間に非常に大きな差のあったことも確かであるが。

五

さて、最初にのべたように、もともとさまざまな傾向の人たちの集まりであったから、新興芸術派の思潮としての特徴をまとめるのは困難であるが、おおまかにいうとすれば、次のようなことになると思う。

- ①まとまった思想やまとまったキャラクターのもとに人間をとらえる古典的方法を一度破壊して、感覚、知覚に映じる現象をそのままうつすこと。そのための新しい表現技術をもとう。
- ②人生的功利主義に反対する。人生派的ヒューマニズムにも、プロレタリア派の政治主義・倫理主義にも、すべてイズムを排除する。
- ③現代の機械文明社会にあつては、生産生活によりも消費生活にその特徴がある。従つて都会風俗が主な題材となり、複雑化した人間は勤労者によつてよりもインテリゲンチヤや寄食生活者によつてより深くとらえられる。

プロレタリア文学と既成芸術派の両方に対立して立てた、新興芸術派の主張は大体以上のところにあつた。いずれにしる反イデオロ

ギー、反人生派という点では一致していたようである。

こうした流れの上で最も意識的な文学方法を立てたのは、新興芸術倶楽部の一員ではなかったが、新心理主義を主張した伊藤整であった。

急速度に動く社会事象の中にあつて、流動する個人の心理を無差別、無意識に表白してゆこうというのであつて、これは、とらえどころのない社会の力に押されて生きているのが生の実態なのだという認識に基づくものであつた。もはや自我の分裂などは問題でなく、いやおうなく社会のメカニズムの中に組み込まれてしまった人間の状況、心理的状况に対応した方法意識である。

阿部知二の「主知的文学論」といい、伊藤の「新心理主義」といい、一つの原理、一つ概念に基づくことなく、現実(現象)を忠実に緻密に知的に表出しようと思図されたものであつて、この現象追随は一つにはアンチ概念、二つにはアンチ功利主義(政治的にであつて人生的にであつて)の精神に発していたことは両者共に同じであつた。ただ伊藤の場合、ジョイスの意識の流れをえがく方法を取り入れ、現象描出を意識面に限って徹底化したのであつて、その点で明確な方法をもち得たのである。

ともあれ、いずれにしる二十世紀の個人主義思潮は、もはや確信ある一つの理念をもち得ず、表現方法においてのみ小さく分散してゆかざるを得なかつたのであつて、新興芸術派は、こうした事情のまつただ中にあつて、プロレタリア文学との対抗上はかられた大同団結であつてみれば、すべての分散方向を含まざるを得なかつたのである。